

# **Musik under Tredje riket**

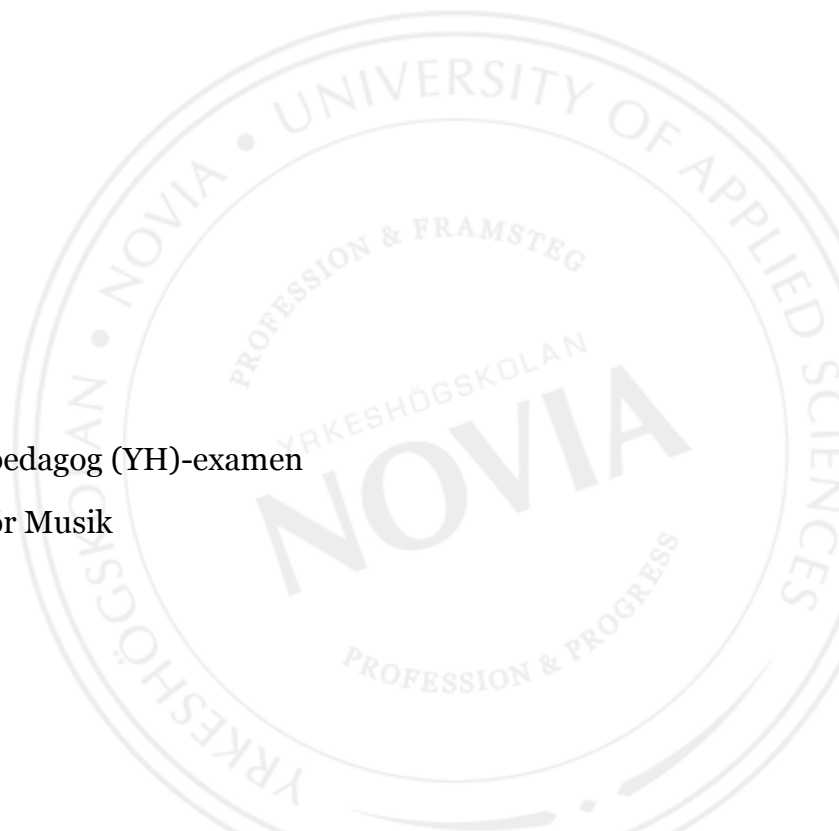
## **En studie i nationalsocialisternas syn på musik före och under andra världskriget**

Christine Sten

Examensarbete för musikpedagog (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Musik

Jakobstad 2012



## **EXAMENSARBETE**

Författare: Christine Sten

Utbildningsprogram och ort: Musik, Jakobstad

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Musikpedagog

Handledare: Kaj Ahlsved

Titel: Musik under Tredje riket. En studie i nationalsocialisternas syn på musik före och under andra världskriget.

---

Datum 31.03.2012

Sidantal 30

Bilagor

---

### **Sammanfattning**

Avhandlingens syfte är att genom litteraturstudier belysa hur musiklivet i Tyskland såg ut under Tredje riket. Studiens frågeställningar handlar om hurudan musik som var förbjuden, vilken musik som ansågs vara "äka" tysk musik, och på vilka grunder det var så. Jag ämnar också undersöka hur nationalsocialisterna försökte skapa ny "äka" arisk musik.

Studiens resultat tyder på att musik och musikaliska kriterier bestämdes av nationalsocialisterna på basen av ras- och religionsfrågor.

---

Språk: Svenska

Nyckelord: Musik, nationalsocialism, Tredje riket

---

Förvaras: Novia, Jakobstad

## **BACHELOR'S THESIS**

Author: Christine Sten

Degree Programme: Music, Jakobstad

Specialization: Music pedagogue

Supervisors: Kaj Ahlsved

Title: Music under the Third Reich. A study of the Nazi vision of music before and during World War II.

---

Date 31.03.2012      Number of pages 30      Appendices

---

The aim of this research is to find out what the musical life in Germany was like during the Third Reich. The questions in this thesis are about what kind of music was prohibited and what kind of music was considered as "real" German music, and on what grounds. I shall also examine how the Nazis attempted to create a new "real" Aryan music.

Study findings suggest that music and musical criteria were determined by the Nazis on the basis of racial and religious issues.

---

Language: Swedish

Key words: Music, National socialism, Third Reich

---

Filed at: Novia, Jakobstad

## Innehållsförteckning

1. Inledning .....	1
1.1 Syfte och forskningsfrågor .....	1
1.2 Metod och material.....	1
1.2.1 Material .....	2
1.2.2 Kvalitativ metod .....	2
1.2.3 Trovärdighet och tillförlitlighet.....	3
1.3 Arbetets upplägg .....	3
2. Bakgrund och historia .....	4
2.1 Personhistoria och viktiga begrepp .....	4
3. Nationalsocialisternas väg till makten och influens på musik och kultur (1919-1933) .....	6
3.1 Skapandet av Kampfbund für Deutsche Kultur .....	7
3.2 Zeitschrift für Musik .....	9
4. Nationalsocialisterna kommer till makten.....	12
4.1 Richard Wagners inflytande på Hitler och nationalsocialismen .....	12
4.2 Förbjuden musik.....	15
4.2.1 Entartete Musik .....	17
4.2.2 Richard Strauss.....	18
4.3 ”Äkta” tysk musik .....	19
4.3.1 Sökandet efter tysk kvalitet i musiken .....	21
4.3.2 Skapandet av ny tysk musik under Tredje riket .....	22
4.3.3 Nationalsocialisternas kontroll över musiken .....	24
5. Kritisk diskussion och slutsatser .....	26
5.1 Slutsatser .....	29
Källförteckning .....	31

# 1. Inledning

Något som länge har fascinerat mig är andra världskriget. I högstadieåldern var historia ett av mina favoritämnen och jag har av eget intresse studerat Tysklands historia under de krigshärjade åren. Det som på senaste tiden har fångat min uppmärksamhet har varit nationalsocialisternas syn på musik under Tredje riket.

Som blivande musikpedagog och med ett intresse för musik och andra världskriget, vill jag därför i detta arbete undersöka hur musiklivet såg ut under Tredje riket.

## 1.1 Syfte och forskningsfrågor

Syftet med detta examensarbete är att försöka förstå Tysklands musikliv då nationalsocialisterna hade makten men även belysa tiden på väg mot makten. Utifrån det övergripandet syftet har jag formulerat frågeställningar med vilka jag kommer att försöka ta reda på hurudan musik som förbjöds och vad som ansågs vara äkta tysk musik och på vilka grunder det beslöts. Vidare kommer jag att söka svar på hur nationalsocialisterna försökte skapa ny ”äkta” arisk musik.

## 1.2 Metod och material

I detta examensarbete har litteraturanalys varit en undersökande utgångspunkt. Möjligheten att korrespondera med någon har i stort sett inte varit möjlig, eftersom det övergripande syftet handlar om historiska händelser som går långt tillbaka i tiden. Därför har den mest trovärdiga källan varit litteratur av olika slag. Det handlar mestadels om böcker, några artiklar och hänvisningar till Nationalencyklopedin. När jag har använt mig av Nationalencyklopedin har det varit för att få reda på fakta om olika personer och händelser. De böcker som har funnits tillhanda har varit engelska, eftersom det har varit svårt att hitta svensk eller finsk litteratur om ämnet.

### 1.2.1 Material

Jag ska nu kort presentera den centrala litteratur som ligger till grund för mina resonemang. Arnold Perris bok *Music as propaganda Art to Persuade, Art to Control* (1985) handlar bland annat om musik och religion, populärmusik under 1960-talet och musik i Sovjetunionen. Ett av kapitlen behandlar musiken i Tredje riket.

*Music and Nazism, Art under Tyranny 1933-1945* (2003) redigerad av Michael H. Kater och Albrecht Riethmüller innehåller artiklar av olika författare. Den tar bland annat upp olika kompositörer, tysk kvalitet i musik och Weimareran. Erik Levis *Music in the Third Reich* (1994) inleds från åren 1919-1933 och behandlar nationalisternas uppgång, hur staten kontrollerade musiken och hur nazisterna motsatte sig modernism. Den behandlar också operahus, symfoniorkestrar och musiklitteratur.

I boken *The rest is noise* (2007) av Alex Ross, skrivs det om olika saker mellan åren 1900-2000. Boken handlar inte enbart om Hitlers Tyskland, utan också om hur musiken såg ut i Stalins Ryssland, musiken i USA under 1933-1945, dessutom handlar det sista kapitlet om musik från år 1945-2000. I *The Politics of Music in the Third Reich* (1991) skriver Michael Meyer bland annat om de olika musikorganisationerna som bildades under Tredje riket, men tar också upp sökandet efter den nya musiken i Tyskland och hur idealet skulle vara. *The Twisted Muse, Musicians and Their Music in the Third Reich* (1997) av Michael H. Kater behandlar allt från ekonomin i Tredje riket till judarnas flykt från Tyskland.

### 1.2.2 Kvalitativ metod

I den kvalitativa forskningsprocessen är de fördomar och den förförståelse som forskaren har utgångspunkten. Hermeneutik handlar om att tolka och förstå ett fenomen. Den uppfattning man har om en viss företeelse och som man fått genom till exempel vetenskapligt arbete, egna erfarenheter och utbildningar är förförståelse. För att beskriva fördomar kan man säga att socialt grundade, partiska uppfattningar om de fenomen som studeras är fördomar. Både fördomar och förförståelse bygger på en faktamässig och värderingsmässig uppfattning och de är sammanvävda till en enhet som påverkar tolkningen av fenomenet som studeras. Detta gör att två hermeneutiska cirklar bildas, en kognitiv och en normativ cirkel. Den kognitiva cirkeln har sin utgångspunkt i förförståelse och den normativa cirkeln har sin bas i socialt grundade fördomar, som kan vara

varierande. Slutsatsen som forskningen leder till påverkas av dessa två cirklar. (Holme & Solvang 1997, s. 95-98)

Eftersom något eget material inte har funnits, har mina undersökningar i huvudsak baserat sig på litteraturstudier. Slutsatsen kan inte bli någon absolut sanning, eftersom det inte finns möjlighet att studera alla de böcker som skrivits om ämnet. Hermeneutik handlar om att tolka och förstå, och på så sätt har min slutsats kommit till.

### **1.2.3 Trovärdighet och tillförlitlighet**

När man väljer att studera ett ämne som tangerar rasism och antisemitism är det svårt att vara vetenskapligt neutral, eftersom rasistiska värdegrunder idag inte är allmänt accepterade. Det är då svårt att ha helt neutrala åsikter. Jag har dock försökt vara så trovärdig som möjligt i mitt arbete. Jag har valt att använda litteratur som primärt material eftersom det inte har varit möjligt att ha enkäter eller intervjukällor. Den litteratur som blivit använd har i huvudsak varit på engelska eftersom det har varit svårt att hitta böcker eller artiklar om ämnet på mitt modersmål. Jag har refererat böckerna i min avhandling på svenska och jag har försökt få en så bra översättning som möjligt. Det har krävt mycket tanke och tid, eftersom litteraturen har varit skriven på engelskt fackspråk.

Ibland hänvisar de i litteraturen till andra böcker och därför har det ibland varit nödvändigt att använda andrahandskällor. Eftersom det finns tidigare och enligt min åsikt, trovärdig litteratur om ämnet som jag undersökt, anses validiteten och reliabiliteten vara relativt hög.

## **1.3 Arbetets upplägg**

Bakgrund och historia beskrivs kort i kapitel två, där personhistoria och viktiga begrepp tas upp. Sedan följer kapitel tre, som handlar om nationalsocialisternas väg till makten och hur de influerade musik och kultur. I kapitel fyra handlar teorin om när nationalsocialisterna kom till makten, där beskrivs också vad som ansågs vara förbjuden musik och ”äka” tysk musik. I det sista kapitlet följer en kritisk diskussion där de slutsatser som jag kommit fram till redovisas.

## 2. Bakgrund och historia

General Kurt von Schleicher avskedades lördagen den 28 januari 1933, utan förvarning, av fältmarskalk von Hindenburg, den tyska republikens president. Den som sedan krävde posten som rikskansler i republiken var Adolf Hitler, ledare för det största partiet i Tyskland, Nationalsocialisterna. Måndagen den 30 januari 1933 hade österrikaren Adolf Hitler vid 43-års ålder kommit att bli tyska rikets kansler och avlagt eden, berättar Shirer. (1959, s. 17-18) Enligt en proklamation från den 5 september 1934 i Nürnberg, skröt Hitler om att Tredje riket som skapades 30 januari 1933, skulle komma att vara i tusen år. ”Det tusenåriga riket” kom nazisterna ofta att kalla det. (Shirer 1959, s. 19) Så blev dock inte fallet:

”Det kom att vara i tolv år och fyra månader, men under detta i historiskt perspektiv korta ögonblick förorsakade det en politisk eruption häftigare och mera förintande än någon tidigare, det förde tyskarna till en maktställning som de aldrig förut haft, det gjorde dem för en tid till härskare över Europa från Atlanten till Volga. Från Nordkap till Medelhavet.”  
(Shirer 1959, s. 19)

Efter denna erövring konstaterar Shirer (1959, s. 19) att Tredje riket sedan störtade ned tyskarna i ett fördärv av ödeläggelse och förtvivlan vid världskrigets slut, ett världskrig som kallblodigt hade provocerats fram av dess ledare och under vilket de hade ockuperat länder, förtyckat tankar och viljor och infört terrorregim där människor massmördades. Detta brutala förtyck överträffar det mest barbariska som föregående tid hade skådat.

Den 30 april 1945 tog Adolf Hitler sitt liv och den 7 maj 1945 kapitulerade Tyskland utan villkor. (Shirer 1959, s. 264, 269)

### 2.1 Personhistoria och viktiga begrepp

Adolf Hitler föddes den 20 april 1889 i Österrike och dog den 30 april 1945. Han blev Tysklands rikskansler år 1933 och sedan statschef år 1934. Hitler skrev boken *Mein Kampf* (”min kamp”). Han bodde i Wien under 1907-1913, där han stötte på en radikalt folklig nationalism och antisemitism. Hitler och hans åsikter formades under åren i staden och han lämnade staden som antimarxist, antisemit och nationalist. Vid första världskriget anmälde han sig frivilligt till krigstjänst för Tyskland och tjänade som ordonnans (dvs. hans uppgift



var att bistå cheferna med överbringandet av tjänstemeddelanden) på västfronten. År 1919 gick Hitler med i partiet DAP (Deutsche Arbeiterpartei) och invaldes samtidigt i ledningen, där han skulle ansvara för propaganda och offentlighetsarbete. Partiet böt senare namn till NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei). Han blev 1921 ledare för partiet och i slutet av året omnämndes han som Führer ("ledare"). (Nationalencyklopedin)

År 1932 blev NSDAP det största partiet i Tyskland. Hitlers målsättning var att "frita" Tyskland och återskapa ett Stortyskland. Hitler gick i krig den 1 september 1939, men begick självmord den 30 april 1945 och kvarlämnade ett Tyskland i moralisk och fysisk ruin. (Nationalencyklopedin)

Joseph Goebbels (29 oktober 1897- 1 maj 1945) var en nazistisk tysk politiker och en av Hitlers närmaste män. Han doktorerade 1921 i Heidelberg, med en avhandling om det romantiska dramat. Joseph Goebbels skrev också egna pjäser och romaner. 1922 sökte han sig till den nazistiska rörelsen. 1927 blev han redaktör för partiorganet *Der Angriff*, 1928 blev han riksdagsman och 1929 blev han vald till partiets propagandachef. Goebbels utnämndes till minister för folkupplysning och propaganda 1933. Han tog sitt liv den 1 maj 1945, dagen efter Adolf Hitler. (Nationalencyklopedin)

Hermann Göring (12.1.1893–15.10.1946) var en tysk militär och politiker. Han var utbildad officer och under första världskriget tjänstgjorde han vid flygvapnet. Göring lärde känna Hitler tidigt. År 1928 blev Hermann Göring en av de första nationalsocialistiska riksdagsledamöterna och han skulle komma att bli partiets riksdagspresident fyra år senare. Han dömdes efter kriget till döden, men begick självmord. (Nationalencyklopedin)

*Första riket:* Det tysk- romerska kejsardömet (962-1806) (Nationalencyklopedin)

*Andra riket:* Tyska kejsardömet (1871-1918) (Nationalencyklopedin)

*Tredje riket:* Ett nytt självmedvetet och starkt Tyskland. Nationalsocialisterna använde sig av benämningen i sin propaganda, och sedan användes den allmänt om Nazisttyskland. (Nationalencyklopedin)

*Weimarrepubliken:* Weimarrepubliken (1919-1933) fortsätter att vara en av de mest stimulerande perioderna inom musikhistoria under 1900-talet. Det är en period där Tyskland bortsåg från nationell romantik och i stället öppnade dörrar till oupphörliga artistiska experiment, som inkluderade 12-tonskompositioner, flirtande med jazzinfluenser och novell-begrepp för musikteatrar. (Levin 1994, s. 1)

### 3. Nationalsocialisternas väg till makten och influens på musik och kultur (1919-1933)

Under tidigt 1920-tal hade nationalsocialisterna sällan brytt sig om kulturell propaganda. I den mån kulturella frågor togs upp, gällde det frågor som det allmänna Versaillesfördraget<sup>1</sup> och influenserna av judarna. (Levi 1994, s. 8) Å andra sidan, skriver Levi (1994, s. 8), att Hitlers tidiga tal och skrifter innehöll varierande hänvisningar till kultur, t.ex. kritiserade han Weimarrepubliken 1933 för att ådäggat symptom av tecken på ett kulturellt förfall. Hitler kritiserade också "bolsjeviseringen av konst". Enligt Baynes (i Levi 1994, s. 9) hade Hitler tidigare, under 1922 och 1923, lovat att inleda en laglig kamp mot tendenser som hade utövat en "förvittrad influens av människornas liv" inom konst och litteratur.

Levi (1994, s. 9) påtalar också att medan Hitlers syn på konst satte en sympatisk samklang hos många konservativa, intellektuella personer, i huvudsak medlemmar av den Bayreuthiska cirkeln, fortsatte de i det stora hela bara att utöva en marginell påverkan på nazistisk propaganda. Winifred Wagner (gift med Richard Wagners son, Siegfried) och Hans von Wolzogen, förläggaren J.F. Lehmann, kompositören Friedrich Klose och musikforskarna Arthur Prüfen och Alfred Heuss, var några medlemmar i den Bayreuthiska cirkeln, enligt Levi. (1994, s. 10)

Runt 1928, uppenbarades det ett mer sammanhängande intresse för kulturella affärer av nazisterna, då Alfred Rosenbergs tidning *Völkischer Beobachter* började diskutera den artistiska rollen i ett mer sofistikerat beteende, för att därigenom försöka göra partiet mera tilltalande. (Levi 1994, s. 9) För detta ändamål utvidgade Rosenberg sin tidning med att bevaka visuell konst, musik och teater och han började upprepa argument mot kulturen under Weimar, som skulle ha en framträdande roll i partiets propaganda efter 1930.

---

<sup>1</sup>Versaillesfördraget var för varje tysk regering en orättvisa och man strävade efter att upphäva det. I avtalet tvingades Tyskland till landavträdelser längs gränserna i väst och öst, armén reducerades till 100 000 män, ett krigsskadestånd utdömdes och man brännmärkte Kejsartyskland skyldig till första världskriget. (Nationalencyklopedin)

### 3.1 Skapandet av Kampfbund für Deutsche Kultur

En ytterligare utveckling av kultur var bildandet av *Kampfbund für deutsche Kultur* (KfdK), en kulturell organisation som bildades av Rosenberg med syftet att attackera konstnärlig ”modernism” och för att bevara det tyska, rena, idealet. (Levi 1994, s. 9) Den första allmänna publikationen om KfdK uppenbarades som en förstasidenyhet i utgåvan av *Völkischer Beobachter* 11 januari 1929, tillsammans med en vädjan till alla tyskar och ”vänner av den tyska andan”, om att gå med i rörelsen. KfdK blir formellt grundad som en nationell organisation följande månad, när Rosenberg levererar en serie med tal över hela landet, benämnd ”Die Kulturkrise der Gegenwart” alltså ”Dagens kulturella kriser” (min översättning). I talen beskriver han nutida kultur som ”förslösad” och uppmanar det tyska folket att försvara nationens ära mot ”medvetet störtande av internationella krafter”. I mitten av den ”nutida kulturens förfall” deklarerade Rosenberg att KfdK skulle ”informera det tyska folket om kopplingen mellan konst, ras, kunskap och moraliska värderingar” och ”ge ett helhjärtat stöd till genuina uttryck av den tyska kulturen”. Så skrev *Völkischer Beobachter*, 27 februari 1929. (Levi 1994, s. 9)

Enligt Lane (i Levi 1994, s 10) skilde sig knappast KfdK från andra små kulturföreningar som fanns under 1920-talet och som också strävade efter att skydda det nationella värdet. Rosenbergs grupp hade, olikt dessa andra organisationer, fördelen med en stark politisk uppbackning av partiet och som redan från första början gjorde ett medvetet försök att värva stöd till KfdK från en mängd framstående konservativt intellektuella personer. Levi (1994, s 10) berättar att de som var bland de första att underteckna Kampfbundets manifest var ledande medlemmar av Bayreuths cirkel.

Levi (1994, s.10) skriver också att KfdKs första offentliga musikföreläsning gavs av Heuss i februari 1929 på universitetet i München och detta tillfälle användes för att ge svidande kritik mot Krenek och Weills verk. Ernst Krenek var en österrikisk-amerikansk tonsättare. Han skrev bl.a. text och musik till operan *Jonny spielt auf* som innehöll jazzelement. I librettot var huvudpersonen mörk och enligt Eriksson (2012) var det något som nazisterna inte mötte positivt och demonstrerade mot. Enligt Nationalencyklopedin använde sig Krenek också av tolvtonsskalan. Kurt Weill var en tysk-amerikansk tonsättare. Hans verk kom att utgöra typiska exempel på vad nazisterna klassade som förfallen konst, eftersom

han var av judisk börd och inslagen i hans musik var av otraditionell karaktär och hade marxistiska inslag (Nationalencyklopedin).

Enligt Levi (1994, s. 10) publicerade Heuss samtidigt Kampfbundets aktiviteter i sin egen tidning, i *ZfM* i februari 1929, där han uppmanade läsarna att gå med i denna ”statliga politiskt oberoende organisation som skulle leda en enad front mot rotlösa uppkomlingar”. Levi berättar vidare att KfdKs initiella påverkan på det tyska musiklivet verkar ha varit något begränsad, trots Heuss enträgna vädjan.

I april 1929 kunde KfdK ståta med 300 medlemmar på 25 olika orter. I januari 1930 dubblades medlemskapet till 600, enligt Bollmuss (i Levi 1994, s. 10) Men KfdKs aktiviteter inom musik var i detta skede begränsat till kammarkonserter, där verk av tyska mästare framfördes. I januari 1930 vann nationalsocialistiska partiet, under Wilhelm Fricks ledning, en majoritet i lokala, statliga val i provinsen Thüringer. Wilhelm Frick var en tysk jurist och nazist. Han arbetade som ämbetsman i Münchens polispresidium år 1904-24. År 1924 blev han riksdagsledamot för nazisterna, och gruppleddare för partiet år 1928. Frick var inrikesminister i Hitlers riksregering mellan 1933 och 1934. (Nationalencyklopedin) Partiet arbetade i sammanslutning med andra konservativa, politiska grupper, något som gjorde att en mer konkret manifestation av det nazistiska inflytandet på kulturella frågor ägde rum. Levi (1994, s. 10) påtalar att Frick säkrade två ministerier för nazisterna, inrikesministeriet, som gav honom kontrollen över polisen i Thüringer och utbildningsministeriet som gav honom kontroll över utbildning. Det senare ministeriet gav Frick möjligheten att bedriva kulturpolitik, enligt grunden i hans ”Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum” alltså ”förbud mot negrokultur” (min översättning) som upprättades den 1 april 1930. Detta påbud föreslogs frigöra Thüringen från alla omoraliska och utländska raselement inom konsten och det var främst riktat mot Bauhaus påverkan, vars arkitektoniska skola omedelbart upplöstes. Bauhaus var, enligt Nationalencyklopedin, en viktig konst- och hantverksskola.

Men ministeriet granskade också musiklivet i provinsen och Hans Severus Ziegler, en av Fricks assistenter (som senare skulle uppnå positionen som organisatör i *Entartete Musik* 1938), stärkte polisen till att förbjuda allmänna uppträdanden med jazzmusik i Thüringen och att ta bort alla verk av Stravinsky och Hindemith från statligt subventionerade konsertprogram. (Levi 1994, s. 10-11)

Även om den nazistiska närvaron förblev relativ kortvarig i Thüringens förbund och det artistiska påbudet kom att upphävas av andra högerpolitiska partier i april 1931, blev

Fricks gärningar inom det kulturella området omåttligt hyllat i partiets media, skrev *NS Monatshefte*<sup>2</sup> 1930. (Levi 1994, s. 11) Dessa politiska principer råkade dessutom sammanträffa i en period när det var en svår ekonomisk nedgång i Tyskland, till följd av Wall Street börskraschen 1929. En drastisk minskning inom konstunderstödet gjorde att konserter och operasäsonger skars ner och gjorde vissa musiker arbetslösa. Arbetslösheten förvärrades när biografer med ljud tillkom i slutet av 1920-talet, något som orsakade att uppskattningsvis 12 000 biografmusiker blev uppsagda. (Levi 1994, s. 11) Mot denna bakgrund med oviss och finansiell depression, ökade den politiska kampanjen under olika musikevenemang.

När Kurt Weills nyligen komponerade opera *Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* framfördes i Frankfurt och Leipzig 1930, utbröt kravaller, skapade av nazistiska sympatisörer. Något som orsakade ännu en konflikt var när Berlin Staatsoper, under samma år, uppförde Darius Milhauds *Christophe Colombe*, till den ansedda summan av över 150 000 reichmark, något som skapade nya krav på avlägsnandet av Kestenberg (Levi 1994, s. 11) Leo Kestenberg var jude, född i Ungern och var musikalisk assistent i det kontrollerade Preussens ministerium för kultur. Kestenberg fick Max von Schillings avlägsnad från sin post som intendent i Berlin Staatsoper (han avskedades eftersom han inte kunde handskas med operans budget och var oförsonlig i vissa musikfrågor), och fick Otto Klemper att dirigera en opera. Han anlätade också Arnold Schönberg att föreläsa om komposition i Preussens konstakademi. Både Schönberg och Klemper var av judiskt ursprung. (Levi 1994, s. 6-7)

KfdK upplöstes 1934 och organisationen hade då förenat sig med *Deutsche Buhne* och *NS-Kulturgemeinde*. Detta var också sammankopplat med upprättandet av det officiella organet för kulturell övervakning, *Dienststelle Rosenberg* (DRbg), senare känd som Amt Rosenberg efter att nazisterna tagit makten 1933. (Wikipedia)

### 3.2 Zeitschrift für Musik

*Zeitschrift für Musik* (ZfM) var ledande bakom dessa uppmaningar som tidigare nämnts (bl.a. avlägsnandet av Kestenberg). Tidskriften togs över av Gustav Bosse en Regensburgbaserad utgivare år 1929 som inledde en betydelsefull förändring av

---

<sup>2</sup> Enligt Wikipedia var *NS Monatshefte* en kulturpolitisk tidning som producerades av Nationalsocialisterna och som redigerades av Rosenberg.

tidsskriftens generella karaktär. Även om Heuss fortfarande var chefredaktör, så fick han nu sällskap av kritikern Fritz Stege, som hade varit musikalisk rådgivare åt *Deutschvölkische Freiheitsbewegung*, en politisk organisation som senare skulle sluta samman med nazisterna. (Levi 1994, s. 11) Stege gjorde inte mycket för att skyla över sina politiska anslutningar och i en regelbunden månatlig kolumn, som kallades för "Kreuz und Quer" ("Kors och Tvärs") använde Stege tidskriften för att engagera sig i debatter med en mycket personlig och rasistisk natur. *ZfM* förenade sig ytterligare med högern efter 1929, något som kan illustreras med den regelbundna reklam för böcker om ras och politiska frågor som förekom och som trycktes av konservativa förlag som stödde de folkliga och nationella partierna, vid sidan av dessa för musikutgivningen. (Levi 1994, s. 11-12)

Levi (1994, s. 12) skriver att en demonstration för att politisera tidskriften var den flitiga nytryckningen av tidningars musikartiklar, något som manade musikerna till att bli mera politiskt aktiva. En sådan artikel dök upp i oktober 1930. I artikeln i *ZfM* (oktober 1930) vädjade man till musikälskare och musiker att rösta på politiska partier som kunde rädda dem från "trupper som förstörde tysk musik". *ZfM* gjorde två år senare (oktober 1932) ett nytryck på en artikel från *Deutschlands Erneuerung* där nazisterna öppet utropades till det enda partiet som kunde åstadkomma "rena politiska mål". För sin del bekräftade nazisterna bidraget av *ZfM* eftersom de stödde deras politik. I den officiella nazipublikationen *Praktische Kulturarbeit im Dritten Reich* från 1931, i avsnittet ägnat åt musik, prisade Hans Severus Ziegler tidskriften och dess chefsredaktör, för att i många år varit det enda musikaliska språkrör som stödde folkliga värden i den ideologiska kampen mot "atonal Internationale", skriver Levi (1994, s. 12) (Vad som menas med "atonal Internationale" förklaras inte.) Ziegler deklarerade att en kompromiss mellan dessa två fronter var "obegriplig". För nutida tyska kompositörer var den enda lösningen att vända ryggen till "celebral konstruktivism" och att åter hävda sin tro på den ursprungliga makten i folkvisorna, i mångt på samma sätt som de gamla mästarna. (Levi 1994, s.12) I Tredje riket kunde det inte få finnas någon plats för "Mentalt rasistiskt främmande akrobatik i musik", enligt Ziegler. För att kompetenta och begåvade "renrasiga" tyska musiker återigen skulle kunna samarbeta för det gemensamma bästa, krävdes en massutrotning på det judiska inflytandet i alla aspekter i det tyska musiklivet. (Levi 1994, s. 12) Det realistiska mål Ziegler hade, ett samhälle med ariska musiker; kompositörer, musikförläggare, dirigenter, m.m som skulle arbeta i samklang med den nya politiska omgivningen i Tredje riket kan ha förefallit som naivt och ouppnåeligt - om man tänker på

det ekonomiskt ostabila klimatet under de sista åren av Weimarrepubliken - men ändå började tanken attrahera ett ökat stöd.

Till exempel steg antalet medlemmar KfdK från 600 i januari 1930 till 2100 i januari 1932. Rosenbergs tidningar och magasin fortsatte att energiskt ägna sig åt att attackera det aktuella musikklimatet. (Levi 1994, s. 13) Det berättas också (Levi 1994, s. 13) att i *NS Monatshefte*s upplaga från mars 1931 fanns en artikel kallad "Neuen Opernkultur" och i den, för att ge ett exempel, fördömdes Kestenbergs musikundervisningspolitik i Preussen, speciellt hans beställning på den "marxistiska" skoloperan *Der Jasager* som gjordes av Kurt Weill och Bertolt Brecht. I samma magasin skrevs i december 1931 ett förslag till en spridning av musikpolitik i Tredje riket, något som inkluderade ett förbud mot kompositörer som stödde ISCM (International Society for Contemporary Music), eller som ansågs vara "bolsjeviker"<sup>3</sup> och ville återuppliva "äka tyska" verk från en tidigare period som ansågs ha blivit försummade. Musik som uttryckte judiska, negro- och jazzinflenser måste förbjudas och media skulle skapa det nödvändiga klimatet för "äka tysk dansmusik". (Levi 1994, s. 13)

---

<sup>3</sup> Bolsjevism var en klar motsats till västeuropeiska reformistiska socialdemokratiska partier. År 1918 böt bolsjevikerna sitt namn till kommunister. (Nationalencyklopedin)

## 4. Nationalsocialisterna kommer till makten

Ross (2007, s. 305) skriver att utöver, barn och hundar, var klassisk musik en av de få saker som framhävde en viss ömhet hos Adolf Hitler. Men Hitler var inte heller den enda nazisten som uttryckte sin vördnad för den tyska musiktraditionen. Generalguvernören av det ockuperade Polen, Hans Frank, sade att hans favoritkompositörer var Reger, Brahms och Bach. När SS Obegruppenführer Reinhold Tristan Eugen Heydrich dog spelade The Berlin Staatskapelle Richard Wagners *Siegfrieds begravningsmarsch* på begravningen och när offren till gaskamrarna i Auschwitz valdes ut visade Josef Mengele sina favoritmelodier.

Enligt Ross (2007, s. 205) finns det gott om anekdoter av detta slag i Tredje riket och de förstärker Thomas Manns (enligt Nationalencyklopedin var han en tysk författare och nobelpristagare) omstridda men inte lätt motbevisade åsikt, att stor tysk konst förenades med stor ondska under Hitlers styre. När Hitler kom till makten sade Richard Strauss "Tack Gode Gud, äntligen en rikskansler som är intresserad av konst!" (min översättning). (Ross 2007, s. 305) Hitler var intresserad av konst och enligt Wikipedia sökte han in till konstakademin i Wien både 1907 och 1908, men blev inte antagen.

### 4.1 Richard Wagners inflytande på Hitler och nationalsocialismen

Ross (2007, s. 307) skriver att föreningen mellan reaktionär politik och tysk musik går tillbaks till Richard Wagner (1813-1883). I Wagners pamflett från 1850 *Das Judentum in der Musik* fördömdes "judifieringen" av tysk musik och fordrade att judarna skulle genomgå *Untergang* and *Selbstvernichtung*, alltså förstörelse och självförintelse. (Ross 2007, s. 307) Vidare skriver Ross att nazisterna använde ordet "*Vernichtung*", alltså utrotning, för att beskriva massmordet på europeiska judar. Från tidig ålder dyrkade Hitler Wagner. Hitler rapporterar, av olika anledningar, att inspirationen att bli politiskt aktiv kom från ett uppträdande av Wagners romska drama *Rienzi* (Ross 2007, s. 312).

Perris (1985, s. 46) påtalar att en av Europas mest produktiva prosaförfattare var Richard Wagner. Även om hans litterära arbete uppgår i 12 volymer är det inte motiverigen till hans plats i historien. De 10 sceniska verk han skrev, allt för operan, har en originell



ljudbild, enorm design, en upprymd strävan och detta är hans arv. Till hans vältaliga musikdraman har det under 1900-talet tillagts andra betydelser och syften.

På grund av Wagners publicerade attityder om religion, ras och tysk nationalism, finns det mer att urskilja i hans musik och i de libretton han själv skrev än i ljudbilden. Perris skriver (1985, s. 46) att även om musikhistoriker eller beundrare av operan inte önskar acceptera faktum, så har uppfattningen om hans musik i det politiska livet blivit ytterligare förändrat av en man som Wagner aldrig kände, Adolf Hitler. Wagner, den moraliska och politiska pamflettskrivaren, var det övergripande idealet för det tyska folket. Wagners åsikt var mer exklusiv, den var självisk och mer kontroversiell. Han höll inte heller ut armarna mot sina landsmän, utan ratade hela tyska segment, de som var judar och romersk-katolska, enligt frun Cosima Wagners dagböcker och essän *Was ist Deutsch?* (Perris 1985, s. 46). *Was ist Deutsch?* var en essä, där Wagner bland annat beskriver sin uppfattning om det tyska som det enda rätta.

Wagners anti-semitism, blandat med hans besynnerliga syn på historisk och nutida kristendom, uttrycktes med ett emotionellt vokabulär som våldsamt matchar den andra tyska nationalisten, Hitler. (Perris 1985, s. 46) Wagner hävdade att tyskarna var en "ras" och att den judiska "rasen" fördärvade renheten och potentialen hos det kristna tyska folket. *Das Judenthum in der Musik*, Wagners skandalomsusade essä som publicerades först under en pseudonym 1850, är spetsad med smädelser och inkluderar fraser som utmålar judarna som värdelösa och äckliga. Han erkände senare sitt författarskap i ett brev till Franz Liszt. (Perris 1985, s. 46)

Hans fixering vid den tyska rasen var både iögonfallande och påträngande och en sammanfattning av dessa åsikter är användbara och tillhandahålls av Leon Stein i *The racial thinking of Wagner* (Perris 1985, s. 47):

"1. Den tyska rasen är överlägsen alla andra raser.

2. Språk i allmänhet, och det tyska språket i synnerhet, är ett attribut och visar på rasintegritet.

3. Musik är det speciella området för det tyska folket och uppnår det största uttrycket bland dem och det försämras när det odlas av andra människor.

4. Den fortsatta strävan av musik som separat konst, efter Beethoven, varslar om imitation, sterilitet och brist på raslig integration.

5. *Kristendom i allmänhet och katolicismen i synnerhet, har haft skadlig inverkan på det tyska Volk och kulturen. [För Wagner är Volk en mystisk definition på det tyska folket, med övertoner av rasöverlägsenhet]*

6. *Judarna har utövat en skadlig inverkan både på den tyska kulturen och musik i allmänhet och genom specifika verk av tonsättare såsom Mendelssohn och Meyerbeer.”*

Man måste förstå att Wagner inte sammanfattade sina åsikter, men någon som läste hans prosa, kompletterat med breven från de samtida och de uppriktiga dagböckerna som skrevs av Cosima, Wagners hustru, kunde utläsa dessa åsikter. (Perris 1985, s. 47) I stora drag var det tyska folket, landet och dess tradition det enda rätta, allt annat ansågs vara förkastligt och ”dåligt”.

Perris (1985, s. 52) berättar att Wagner hade en förmåga att skapa en känsla av makt och arrogans, något som är en produkt av hans musikaliska nationalism och som då karaktäriserade Tysklands nationalism. Ett exempel är när storhertigen av Weimar sade åt Wagner att hans verk *Die Meistersinger* väckte en sann tysk känsla. Wagner fullbordade detta verk genom extraordinära manipulationer med olika musikaliska element, såsom harmonier, rytmer, skrämmande stora storleksförhållanden och en förbluffande klangfullhet, men han använde sig inte av folkliga uttryck.

Med hans outtröttliga ström av litterära försvarsskrifter före och efter sina kompositioner av musik och libretton, var operorna snart utvalda exemplar på överlägsenhet, det storslagna och makten av tysk kultur. I det nazistiska ideologiska programmet skulle snart den väldiga bas av trångsynthet och den elitistiska uppfattningen komma att invigas (Perris 1985, s. 52)

Perris påtalar (1985, s. 52) att vi måste erkänna korrigeringsmedlet, så att säga, till försvar för Wagners fördomsfullhet. Wagner förstod tydligt faran med förvirrande intellektualitet och kulturell dominans med politisk och militärisk tapperhet. Wagner förutsåg också att praktiken i en artistisk gärning lätt kunde förvandlas och passa in i begäret efter en utvidgning och en militär dominans, säger Stein (enligt Perris 1985, s. 52) Wagner varnade sina landsmän i sin essä *Was ist Deutsch?* för längtan efter tysk ära, på samma sätt som i det heliga romerska riket. Tyvärr kunde Wagner inte riktigt förutspå resultatet av sina argument. (Perris 1985, s. 52)

Något som hade en central plats i Wagners författarskap var ”ledarkonceptet”, det vill säga supermannen och den räddande hjälten. Wagner såg Kaiser Frederick Barbarossa (1152-1190), skaparen av det första tyska riket, som en medeltida reinkarnation av den mystiska Siegfried. En legend säger att Frederick inte dog, utan låg i en förtrollad sömn i en bergsgrotta och när nationen igen var i desperat nöd skulle han återigen vakna, berättar Shirer (i Perris 1985, s. 53) I Wagners senare essäer skulle detta koncept fortgå, såsom i *Heldenthum und Christenthum*, en skrift om religion och ras (1881). Hjältens plikt inkluderade återförandet av den försvunna ariska renheten till det tyska folket. Perris (1985, s. 53) säger att i del ett av *Mein Kampf* konkluderas Hitlers sammanfattning av det första nationalsocialistiska partimötet:

”En eld hade tänts, ur vars glöd en gång det svärd måste komma, som skall återskänka den germanska Siegfried friheten och den tyska nationen livet.” (Hitler 2002, s. 399)

Så sade Hitler på det första mötet och kanske han ansåg sig själv vara en reinkarnation av Siegfried.

## 4.2 Förbjuden musik

Ross (2007, s. 314) berättar att Hitler kom till makten i januari 1933. Vid årets slut hade Goebbels propagandaministerium, enligt Ross (2007, s. 314), fått kontrollen över det mesta av de tyska kulturella verktygen. Men musik blev inte ett direkt verktyg för staten. Goebbels höll med när Hitler ville att ministeriet skulle tjäna den "spirituella utvecklingen av nationen". Ministeriet såg artister som "kreativa tyskar". De ordnade in dem i semi-självständiga organisationer, något som kallades "självstyrelse under statens ledning." *Reichskulturkammer* (Rikskulturkammaren) hade avdelningar för all form av konst, också en avdelning som kallades Reichmusikammer och dess första ordförande var Richard Strauss. (Ross 2007, s. 314) Enligt Ross var musiklivet inte nazifierat endast från den högre ledningen, i stor omfattning nazifierade den sig själv. Kulturella byråkrater bestämde vilka som hade brist på talang i det kulturella livet, den anti-judiska klausulen i Kulturkammers lagar brydde sig inte om att nämna judarnas namn. Judarna ansågs, föga förvånande, olämpliga. (Ross 2007, s. 314) Många hade blivit anställda av Weimars konstprogram men den 7:e april 1933 avspärrade lagen judarna från den offentliga sektorn, något som hade en förödande inverkan, hävdar Ross (2007, s. 314)

Shirer berättar i Perris (1985, s. 55) att när Hitler hade erövrat makten, blev den rika och kraftfulla strömmen av det musikala livet i Tyskland hastigt splittrad. Tysk nationalism var Hitlers tidiga ideal, förenat med 1800-talets syn på överhögheten med den ariska rasen. Allt inom musiken som var modernt blev fördömt. De nya dissonanserna, speciellt atonalitet, liksom jazz, och jazz-influerade kompositioner blev censurerade: de luktade revolution, ett självständigt tänkande; de var inte ariska. (Perris 1985, s. 55)

I den nutida musiken var atonalitet inte tillåten, speciellt inte tolvtonsskalan, som var förkroppsligad med Schönberg. (Kater 1997, s. 178) Kater skriver vidare att modern, abstrakt konst och modern, atonal musik slutligen var fördömd som judisk musik. Enligt Perris (1985, s. 56) var det strängt förbjudet att använda sig av exotiska instrument såsom koklockor, flexatones och visplar men även sordiner som ändrade på ljudet i de nobla blås- och brassinstrumenten till ett "judiskt-frimurar"-tjut. Perris (1985, s. 56) berättar också att enligt Svorecky var det förbjudet att spela med fingrarna på strängarna "eftersom det kan förstöra instrumentet, och är skadligt för den ariska musikaliteten".

Mer trångsynt, och utan bedömning av artistisk smak, blev judiska musiker och musik av levande, eller döda, judiska kompositörer egenmäktigt förbjudna. Judiska artister av alla slag, såsom t.ex. sångare, dirigenter och pianister blev förhindrade att uppträda inför publik. (Perris 1985, s. 56)

Enligt Gould (2012) skriver Josef Svorecky, en tjeckisk litterär figur, om en del regler som utfärdades under den nazistiska ockupationen av Tjeckoslovakien av en Gauleiter (en av rikets lokala ämbetsmän). Enligt Gould (2012) såg några regler ut såhär:

Låtar i foxtrot-rytm (swing) får inte vara mer än 20 % i de "lätta" orkestrarnas eller dansbandens repertoar, också i den så kallade jazz-repertoaren ska kompositioner i dur och med texter som uttrycker glädje i livet ha företräde, jämfört med dystra judiska texter.

Tempot ska vara raskt, och det prioriteras före långsamma stycken (t.ex. blues- låtar), men tempot får dock inte övergå till en viss grad av allegro, det ska vara sammanfallande med den ariska känslan av disciplin och återhållsamhet. Inte heller kommer negroida överdrifter i tempo (hot-jazz) och solon med "breaks" att bli tolererade.

Jazzkompositionerna får högst innehålla 10 % synkoperingar, resten ska bestå av naturliga legato-rörelser, som saknar hysteriska, rytmiska vändningar (riff), något som anses vara karaktäristiskt för den barbariska rasen och som leder till mörka instinkter, något som är främmande för det tyska folket.

Trum-breaks som är längre än en halvtakt i fyra fjärdedelar är också förbjudna, förutom i vissa militära marscher. Det tilläggs också att i jazzkompositioner ska kontrabasen endast spelas med stråken. Vokala improvisationer (scat) är också förbjudet.

Alla ”lätta” orkestrar och dansband ska begränsa användningen av saxfoner, i alla tonarter. I stället ska man använda sig av viola, violin-cello eller andra folkinstrument.

Enligt Goulds (2012) artikel på webbsidan The Atlantic kan man, som nazist, avlägsna något man inte gillar och behöver inte påpeka vad det är med musiken som du inte tycker om. Det döljer också rädslan för den djupa resonans musiken har med människor som människor.

#### 4.2.1 Entartete Musik

Enligt webbsidan *German History in Documents and Images* ville nazisterna demonstrera skillnaden mellan bra ”tysk” musik och ”urspårad” musik genom att iscensätta stora kulturella evenemang.

Därför organiserades Reichsmusiktage i Düsseldorf den 22-29 maj 1938. Detta evenemang inkluderade föreläsningar och konserter där etnisk och ideologisk ”ren” musik presenterades. Detta ledsagades med utställningen av ”urspårad” musik, som öppnades den 24 maj och hade liknande koncept som utställningen, vars huvudmål var att dokumentera verk av de artister som blivit nedsvärdade av nazisternas regering sedan 1933. Reichmusikprüfselle som var en del av rikets propagandaministerium hade gjort upp en lista med ”urspårade” artister och deras verk för detta ändamål. Utställningen täckte musik i alla former, från uppträdanden till verk, osv. I klassisk musik fann man bland annat Paul Hindemith och Igor Stravinsky som ansågs ha sparat ur och sedan fanns också jazz- och swingmusik med, påstår webbsidan *German History in Documents and Images*.

Enligt webbsidan *German history in Documents and Images* var utställningens främste organisatör Hans Severus Ziegler, som var direktör på Weimars nationalteater. Ziegler påbjöd den atonala musiken som en "produkt på judisk stämning" av Schönberg, skriver Ross. (2007, s. 321)

Webbsidan *German History in Documents and Images* påvisar att den visuella beståndsdelen på utställningen innehöll fotografier, målningar, porträtt och karikatyrer som

skulle illustrera den omänskliga karaktären på musikerna och underlägsenheten på deras verk. Utställningen visades i Düsseldorf till juni, och kom också att cirkulera i andra städer.

#### 4.2.2 Richard Strauss

Ingen kompositör demonstrerade mer smärftfullt den moraliska kollapsen av tysk konst än Richard Strauss, som 1933 till 1935 var president för Reichsmusikkammer. (Ross 2007, s. 323) I det stora hela vägrade Strauss att ta del av avskaffningen av judifieringen i det musikaliska livet. Papper som kunde ha satt i gång en avlägsning av judarna från Reichsmusikkammer undvek han att skriva under. Enligt Ross bekämpade Strauss också förbudet mot judiska kompositörer och tillkännagav att Mahlers symfonier (Mahler var av judisk börd), bland annat, skulle fortsätta framföras. När han var i huvudstaden, vid förhållandevis sällsynta tillfällen, socialiserade han dock med naziledarna i de ståtliga byggnaderna de hade beslagtagit. (Ross 2007, s. 323-324)

Ross (2007, s. 324) berättar att när Strauss vän, Stefan Zweig kritiserade honom för sammanjämkningen med nazisterna svarade Strauss honom med ett slingrande självkrätfärdigande brev där han skrev: "Tror du att jag någonsin har låtit mig bli guddad på något vis av uppfattningen av att jag är tysk (kanske qui lu sa)?" frågade han Zweig. "För mig finns det bara två olika sorters människor, de med talang, och de som inte har det, och för mig existerar inte *Volk* förrän det har blivit offentligt." Det som står inom parentes är en blandning av franska och italienska. Det som Strauss antagligen menade att skriva är "Chi lo sa", som betyder "Vem vet". Det vill säga, att han varken brydde sig om eller visste om han var en äkta arier. (Ross 2007, s. 324)

Nazisterna hade under en tid dokumenterat Strauss dåliga attityd. Han och Furtwängler blev i februari 1934 angivna för att inte ha gjort honnör till fascisterna under sången "Horst Wessel" som sjöngs under ett allmänt evenemang (enligt ryktet hade de blivit hälsade med rop som "koncentrationsläger!"). (Ross 2007, s. 324-325) Flera judar hade assisterat honom under skapelsen av operan *Die schweigsame Frau* och när detta blev känt skrev *Der Stürmer* en ledare: "Om [Strauss] önskar att använda judiska förrädare till sitt uppkommande arbete måste vi dra slutsatser som inte är så angenäma" (min översättning). (Ross 2007, s. 325) Om man ska tro på senare hågkomster av Albert Speer började Hitler själv se Strauss som en "motståndare av regimen" i klass med "judiskt slödder". Ross

(2007, s. 325) påtalar att Strauss situation som "officiell" kompositör blev ohållbar först när Gestapo snappat upp hans märkliga brev till Zweig - "*Volk* existerar inte förrän det blivit offentligt". Sin post i Reichsmusikkammer blev han omedelbart tvingad att avgå från. I en privat not lät Strauss äntligen sin cyniska fasad falla och delade ut ett utrop av principiell avsky: "*Jag ponerar Streicher-Goebbels 'judeförföljelse' som en oenlighet till tysk ära, som bevis för inkompetens, det simplaste vapnet för talanglöshet, lat medelmåttighet mot en högre intelligens och stor talang.*" (min översättning), berättar Ross (2007, s. 325)

### 4.3 "Äkta" tysk musik

Nazisterna lade en särskild vikt vid storslagna kulturarv som musik av Beethoven och Wagner. Hitlers kommentar om Wagner, enligt Brinkmann (2003, s. 45) härkommer direkt från en uppfattning om det storslagna som är anpassat för att ge styrka åt politiken:

"Vi förnimmer Wagner som en stor artist eftersom han representerar i alla sina verk den heroiska känslan av människor, det tyska folket. Det heroiska är det stora. Det är vad vårt folk önskar." Brinkmann (2003, s. 45)

I sin artikel ger Brinkmann (2003, s. 45) också ett exempel till på ett av Hitlers citat från 1933: "*Konst är en storslagen mission som banar väg för en förpliktelse mot fanatism*". Brinkmann anser att det är uppenbart att de estetiska, de politiskt grundade och av nazisterna använda kategorierna för att karakterisera musik kom från det "symfoniska århundradet", alltså 1800-talet.

Perris (1985, s. 55-56) hävdar att nazisterna bestämde reglerna för populärmusik. De bestämde också att musikerna skulle använda sig av tonarter i dur, och sjunga ord som: "hellre uttryckte glädje i livet än sorgliga judiska texter" och att de skulle använda sig av pigga tempon, utan att övergå i allegro "rimligt med den ariska känslan av moderation och disciplin".

Kater (1997, s. 178) hävdar att det fanns tre bestämmelser under den nazistiska kulturella administrationen som måste bli förstådda och som delades av Goebbels och Hitler i ett ojämnt lagförslag. Detta kom att bli, efter bara några månader under regimen, mer varaktigt och effektivt än någon annan policy som utgick från regimen källa. Kater (1997, s. 178) berättar om dessa regler:

1. Tysk kultur, även musik, var en direkt återspeglings av den tyska själen och något som måste bli beskyddat och premierat av sig självt.
2. Tysk kultur besatte potentialen för den praktiska tillämpningen, exempelvis något som Goebbels upprepade många gånger, som för att stilla den allmänna populationen eller för att främja stridsmoralen i trupperna.
3. Kulturen måste till stor del bestå som självstyrande. Trots en viss grad av regimens censur måste artister, inte ideologer eller politiker, bestämma över dess utveckling inom den allmänna infattningen, kulturen och i detta särskilda fall musik som var förväntat att utvecklas från äldre former till något mer nutida. (Kater 1997 s. 178)

Kater (1997, s. 177) berättar att han besökt Gottfried von Einem, en österrikisk kompositör, i hans hem i Wien 1994 och frågat honom vilken sorts musik nazisterna helst ville att de tyska kompositörerna skulle skapa. Einem svarade utan att tänka efter: ”motsatsen till Schönbergs, musik i C-dur” (tolvtonsskalan ansågs vara Schönberg personifierad). Kater (1997, s. 177) påstår att detta till en viss del också är sant, men att ett grundligare svar till detta är mer komplicerat. Sedan nazisterna föreställde sig själva som politiska, samhällseliga och kulturella revolutionärer väntade de sig förändringar, för att inte säga att revolutioner skulle ta plats för anpassningen av konst med alla andra förändringar de kunde tänkas skapa, enligt Alber (i Kater 1997, s. 177). Joseph Goebbels höll ett tal i München 1936 där han specificerade att över hela världen var nationalsocialisternas världsåskådning och dess stat den mest moderna. Han sade också att det finns tusentals motiv för modern konst i denna världsåskådnings anda.

Ross (2007, s. 314) skriver att klassisk musik smattrade i bakgrunden genast från början i det nazistiska livet. Musiken som Beethoven, Bruckner och Wagner skrev var oklanderligt koreograferade på partiets massmöten, så att det verkade som om musiken skrevs för att stöda det pompösa och med sådana knep kunde Hitler utveckla sin maktbefogenhet. På ett av partiets massmöten 1938 uttalade Hitler sig om musikens policy, han sade: *"Det är totalt omöjligt att uttrycka en vetenskaplig världsåskådning på musikala termer"*, och *"strunt"* att försöka uttrycka partiets verksamhet. (Ross 2007, s. 315) Hitler vände ryggen mot baktalande propaganda, i motsats till Stalin. Hitler bestämde 1935, att ingen musik längre skulle dedikeras till honom, han beklagade, tre år senare, att en grupp verk som blivit beställda till rikets partidag bleknade i jämförelse med Bruckner. Politiken skulle



eftersträva tillståndet i musiken, inte tvärtom. (Ross 2007, s. 315) När Berlins filharmoni, före talet 1938, spelade finalen till Bruckners sjunde, var det underförstått att Hitlers retorik skulle följa den musikaliska modellen, skriver Ross (2007, s. 315).

Moderna trender och atonalitet led ett intressant öde i det nazistiska Tyskland. (Ross 2007, s. 321) En kommitté, ledd av Strauss, hade dock deklarerat att "Reichsmusikkammer inte kan förbjuda verk med atonal karaktär, för det är upp till publiken att döma sådan kompositioner" (min översättning), påpekar Michael Kater. (i Ross 2007, s. 321) Alltså tolererades atonal och tolvtons-komponerande, förutsatt att kompositören föregav det ideologiska synsättet. Den som komponerade skulle vara av ariskt ursprung. En förbluffande slutsats kom musikforskaren och nazisten Herbert Gerigk fram till: *"Även så kallad atonalitet kan producera givande konst så länge personen som står bakom den är rasmässigt och personligen oklanderlig och kreativ."* (Ross 2007, s. 321)

#### 4.3.1 Sökandet efter tysk kvalitet i musiken

Sponheuer (2003, s. 32-33) skriver att det ofta har varit fastställt att sökandet efter den tyska kvaliteten i musiken, som tidigt blev tillämpat av nazisterna inte ledde till något faktiskt resultat (precis som Richard Wagner redan hade kommit fram till i slutet av sin essä *Was ist Deutsch?* 60 år tidigare).

Vad som utgjorde den "tyska kvaliteten" kunde ingen säga. Varför det är så har dock blivit tillräckligt undersökt, enligt Sponheuer (2003, s. 33). Trots att även nationalsocialisterna erkände att det var omöjligt att vetenskapligt kunna bekräfta detta, var idén med "tysk kvalitet" i musik en mer eller mindre fixerad kvantitet som följdes av betydande överenskommelse och med tydlig kraftighet, och något som har influerat en samtidig musikediskussion, menar Sponheuer (2003, s. 33).

Sponheuer (2003, s. 33) skriver att om det i sig självt finns en gräns i den smala betydelsen för musikologisk utgivning beträffande den "tyska kvaliteten" i musiken under naziregimen finns det nästan en enhällig överenskommen startpunkt som formulerades av Wilibald Gurlitt i hans rapport i *"Der gegenwärtige Stand der deutschen Musikwissenschaft"* från 1939. Denna fråga har "inget att göra med framtvingad kunskap, med enkelhet att lära känna vissa estetiska, stilistiska och formella betecknanden av tysk musik... som kan bli nedskriven i formulerade meningar." Han tillade, med hänvisningar

till de osammanhängande och brokiga, individuella manifestationer, att för någon kan detta klargöras med t.ex. en fuga av Bach eller ett drama av Wagner. Om man inte ville nöja sig med det enkla påståendet att "tysk kvalitet i musik... är historien om tysk musik" var det omöjligt att fastställa denna önskade kvalitet på ett konkret, historiskt, individuellt fynd, enligt Müller-Blattau (Sponheuer 2003, s. 33).

### **4.3.2 Skapandet av ny tysk musik under Tredje riket**

Kater (1997, s. 183) menar att det år 1933 påbörjades en satsning av nazisternas regering för att främja en utveckling med lokala musikaliska talanger. 1934 hade Goebbels och hans Reichsmusikkammer (RMK) som nyligen hade blivit grundat, manövrerat sig själva bakom detta pådrag och ministern spred ut att styrelsen ville hitta nya, okända men lovande nutida kompositörer. (Kater 1997, s. 183) Nyckelordet var "nutid", den underliggande förutsättningen var att rekryteringen av nya artister skulle skapa en ny stil som skulle vara accepterad inom nazismen. Den skulle vara djärvare än den förgångna romantiska genren, men skulle stoppa "judiska" atonal- och tolvtonsverk. Tillskottet blev att välbärgade kommuner, såsom München blev uppmuntrade och villigt lydde direktiven, ryktbara orkestrar som Berlins och Münchens filharmoni deltog och konferenser med unika kompositörer organiserades, enligt Kater. (1997, s. 183) Hindemith och även Stravinsky ansågs vara idealet, men utan den ideologiska och utländska skamfläck som var fäst vid deras namn (ingendera var av judisk börd, men Stravinsky var ryss och Hindemith var gift med en judinna, så de var inte fullt accepterade, men båda var begåvade och framgångsrika kompositörer). Som tidigare berättats ordnades en nazistisk Reich music festival i Düsseldorf sent i maj 1938, och programmässigt var den sammankopplad med Zieglers snarare mer perifera utställning eftersom den var tänkt att förevisa resultaten från de senaste åren och visa vägen framåt. När Goebbels framförde huvudtalet som bestod mer av retoriskt bönfällande att den nya musiktalangen skulle göra ett uppträdande, blev det klart att den föregående satsningen med att hitta "nutida" kompositörer hade misslyckats, enligt Havemann (i Kater 1997, s. 183) Kompositören Werner Egk hade tidigt påpekat problemet: Eftersom nutida inte nödvändigtvis betydde modernt eller revolutionerande kunde gamla kompositörer, som hade varit välkända och många år i svängarna och vars musik var på det traditionella sättet försöka svara på tillropet och göra sig själva till mästare av den nya eran. (Kater 1997, s. 183)

Meyer (1991, s. 253) menar att den mer eller mindre framgångsrika organisationen av musik och allmänna åsikter, samt rensningen av judarna och andra oönskade musiker, överensstämmande med det ideologiska och det nazistiska intresset var berättigat för musikernas förutsättningar för återuppbyggnaden av en renad nationell kultur, där de kunde bidra med och bli inspirerade till att skriva ny musik. Musiker, journalister, musikpolitiker och musikforskare gick med i den manipulativa attacken mot representanter och uttryck för ”kultur-bolsjevism”, speciellt mot jazz och atonalitet. (Meyer 1991, s. 253)

Enligt Meyer (1991, s. 253) framlades tusentals kompositioner och uppfördes för att fylla tomrummet efter rensningen. Vid sidan om det traditionella erbjudandet på både seriös och underhållande mångfald, kom många nya verk att eftertrakta den nya politiska ordern. För att leta efter definitionen på vad som utgjorde ”äka” tysk musik, gav teoretikerna sig an på att identifiera de positiva kvaliteterna i de nya verken. För att få en uppfattning och en väckelse av tyskarna katalogiserades variationen av musik som komponerades av tyska arier i Tyskland. (Meyer 1991, s. 253)

Samtidigt som infångandet av ett inre väsen gäckat musikforskare, kunde inte kompositörerna undvika att ha nazistiska texter till traditionella musikformer, skriver Meyer (1991, s. 253) Speciellt under de tre första åren i Tredje riket producerade kompositörer en enorm mängd musik dedikerad till Hitler, titlar, och ändamålsenliga texter (som i många fall applicerades på gamla kompositioner): folksånger, nazistiska kampsånger, partikantater och oratorier, operetter, operor, osv. Något som sades reflektera förenligheten mellan klassisk musik och folktraditioner med nazistiska ideér och erfarenheter var seriösa instrumentala verk och uppstod som uttryck för den planerade musikala renässansen. (Meyer 1991, s. 253)

Staten och organisationer inom partiet stödde den kreativa ansträngningen med hjälp av bland annat festivaler och uppmuntran för att vara mottaglig för den nya definierade nutida musiken, särskilt till de yngre generationerna och dessutom delades det ut statsbidrag, stipendier och priser. (Meyer 1991, s. 253-254) Ur denna påfrestande organisatoriska, kreativa strävan och i motsats till den, leddes reaktionen till något som upplevdes som missvisande, i verkligheten införandet av en icke-tysks musikaliska normer och program på musikaliska styrkor. I stället föreslogs den nazistiska revolutionen som en referens, en upplevelse och inspiration för ny musik, menar Meyer (1991, s. 254)

Meyer (1991, s. 254) påstår att Goebbels begrepp ”romanticism of steel” förutsatte en estetisk-politisk grund för nya definitioner och kompositionella övningar. Dessa

förväntades gå bortom den råa funktionalism av tydliga program och formler under tidigare år. De skulle gå mer mot förståelse och uttryck för musik som var mer i linje med den musikaliska traditionen och dess spänningar, något som skulle möjliggöra en bredare variation av kompositioner och på detta sätt få statens godkännande. Goebbels slogan omformulerades i artikeln "What is German Music" av Friedrich W. Herzog i augusti 1934 och hänvisade till den nazistiska idéen som en sorts livskraft. Den hade inte uttryckligen införts, men ändå uttrycktes den i ny musikalisk form, något som skulle återspegla det tyska ursprunget och mana till alla i samhället. (Meyer 1991, s. 254)

Meyer (1991, s. 254) anser att de mer anpassade och diffusa definitionerna vädjade till musikens grundande. Fortfarande visade sig denna lockande inbjudan till samröre vara fruktlös, då viktiga musiker, journalister, musikvetare och även politiska ledare gradvis erkände att kreativiteten under denna begäran inte kunde påverkas av yttre order, inte i fallet av troende i en unik spirituellt standard av tysk musik.

### **4.3.3 Nationalsocialisternas kontroll över musiken**

Perris skriver (1985, s. 57) att Hitler, Goebbels och Hermann Göring bildade ett allsmäktigt tremannavälde och blev de som gynnade och beskyddade de prestigefyllda kulturella institutionerna. Goebbels, som var propagandaminister, hade sitt största intresse i radio- och filmstudiorna, men också i det tyska Operahuset i Berlin, där Hitler förövrigt såg sin favoritopera "*Die lustige Witwe*" (Glada Änkan) av Franz Lehar. De andra operorna och största delen av teatrarna i Berlin kontrollerades av Göring. Hitler gynnade de stora husen i München, Weimar, Nuremberg och Bayreuth, enligt Wagner & Cooper (i Perris 1985, s. 57)

Meyer (1991, s. 254) säger att i mitten av 1936 hade Goebbels fört samman sitt grepp över alla kulturella uttryck och media som var underordnade till propagandans behov inom nazismen. Avseendet med makten och propagandan prioriterades högre än genomförandet av de *völkisch* (etniska) idéerna inom musik.

Enligt Ross (2007, s. 315) var "Musik för alla" något som Hitler trodde på. Exempelvis skulle nya operahus ha 3000 sittplatser, något som han befallde. Klassisk musik, i det nazistiska Tyskland, kunde dock endast bli såld med tryck från den högsta ledningen. Dragningen till amerikaniserad populärmusik under eran av Weimar hade de tyska

lyssnarna känt av och fortsatte kräva det under nazismen. Ross berättar (2007, s. 315) att något som möttes med ljummen respons av partiets led, var när Hitler ordnade Wagnergalor. När *Meistersinger* uppfördes 1933, klev Hitler in i en nästan tom sal. Patruller sändes ut för att ta dit högt rankade partimedlemmar från Nürnbergs caféer och ölkrogar. Det berättas också att Hitler brukade skaka liv i sina kollegor under konserterna när de slumrade till. (Ross 2007, s. 315)

Kater (1997, s. 179) menar att Goebbels dock förstod, att även på kommando av Führern, föll inga genier från skyn, så Goebbels och hans män fick nöja sig med att vänta på att stora artister arbetade sig upp till fronten. Det kunde ju förstås ta många år i det föreställda nazistiska årtusendet. Kater (1997, s. 179) påtalar att vid misslyckandet av detta åtråvärda, men orealistiska höga mål, kunde regeringen försöka premiera unga, spirande artister med hjälp av publika tävlingar och dylikt, ända tills några talangfulla upphöjde sig bland de andra, för att därefter finslipas till det perfekta, enligt nazisternas kriterier. Barron i (Kater 1997, s. 179) säger att som det visade sig, kom dessa objekt snarare till korta eftersom nazisterna från 1933-1945 hade utplånat judarna.

Ross (2007, s. 306) skriver att de oräkneliga förlusterna av klassisk musik i efterdyningarna av Hitler inte var bara psykiska, många framtida talanger dödades på stränderna i Normandie och på den östra fronten, i koncentrationslägren mördades kompositörer, konserthallar och operahus förstördes, de som emigrerat glömdes bort i främmande länder med en stor förlust av moralisk maktbefogenhet.

## 5. Kritisk diskussion och slutsatser

I detta kapitel kommer resultaten att redovisas utgående från min litteraturanalis. Jag kommer också att föra en kritisk diskussion över de påståenden som blivit ihopsamlade, för att kunna komma till någon slutsats.

Man kan konstatera att redan före Hitler hade fått makten i Tyskland upprättade nationalsocialisterna tidigt i början av 1930-talet förbud mot viss musik. På basen av den litteratur som jag studerat kan man snabbt fastslå att musiken som förbjöds var bl.a. jazz- och negroinfluerad och all musik som på något sätt hade judisk bakgrund. Också instrument som ansågs vara för "exotiska" fördömdes, något som Skvorecky styrker i Perris (1985, s. 56). De "exotiska" instrumenten var sådana som man i dagsläget använder bl.a. inom jazzmusik, till exempel visplar och sordiner för blåsinstrument.

Regler som tangerade jazzmusik bestämdes och de beskrev vad man inte fick göra och hur man inte skulle spela. Idag skulle antagligen en jazzmusiker skratta åt dessa påståenden, eftersom man i dagsläget i stort sett använder sig av allt det som nazisterna förbjöd.

När inte jazz- och negroinfluerad musik tilläts kan man snabbt konstatera att allt som hade med judendomen också kom att förbjudas. Inga judiska musiker, kompositörer eller artister fick framträda inför publik och deras musik var förstås enligt nazisterna dålig. På basen av det jag läst ansågs atonalmusik och tolvtonsskalan vara judisk musik, eftersom atonaliteten var personifierad med Schönberg och han var av judisk släkt. Detta konstaterande är i linje med Perris (1985, s. 55) och Katers (1997, s. 178) resonemang. Nationalsocialisterna klassade också "modern" musik som något dåligt och dit hör både tolvtonsskalan och atonalitet i allmänhet.

På basen av mina studier anser jag att musiken förbjöds för att den inte var "ren" och nazisterna ansåg att den inte var arisk. Nationalsocialisterna verkade ha blivit skrämde av influenserna som kom från utlandet och de tycktes till och med anse att de var farliga. Allt som inte var "tyskt" förbjöds och jag anser att nazisterna tyckte att modernitet och de utländska influenserna hade skadlig inverkan på den tyska rasen.

Jag har inte kunnat bena ut varför nazisterna förbjöd musik av detta slag, eftersom jag tror att de inte heller visste det själva. På basen av denna studie har jag inte kunnat hitta några påståenden, utöver rastillhörighetsaspekten, där de förklarar varför atonalitet var dålig eller

varför jazzmusik förbjöds. Därför anser jag att det inte handlade om musiken - det handlade om människorna som låg bakom den.

Gould (2012) sammanfattar detta bra i sin artikel på The Atlantic's webbsida. Han skriver att, om du är en nazist, kan du avlägsna något du inte gillar och du behöver inte påpeka vad det är med musiken som du inte tycker om. Det döljer rädslan för den djupa resonans musiken har med människor som människor.

Något som jag kommer att återvända till senare i texten var att "äka" tysk musik däremot kunde innehålla atonalitet- och tolvtonskompositioner. Även om det var förbjudet av nazisterna, fick kompositörerna ändå använda sig av dessa "moderniteter", förutsatt att människan bakom dem var arisk.

Hurudan ansåg då nazisterna att "äka" tysk musik var? Av den litteratur jag studerat håller jag med Ross (2007, s. 307) som skriver att föreningen mellan reaktionär politik och tysk musik går tillbaka till Richard Wagner, något som också nationalsocialisterna verkade hålla med om. Richard Wagner, som inte bara var en god kompositör, skrev också en del essäer och noveller som handlade om tyskarna som det enda "riktiga". Han uttryckte öppet sin avsky mot judendomen och, enligt mig, var han en person som nazisterna såg upp till och tog modell av.

Enligt min uppfattning ansåg nationalsocialisterna att både den musik som Wagner skapade och den politik han gav uttryck för sammanföll med deras åsikter (även om Wagner inte använde sig av tysk folkmusik för att skapa "tysk kvalitet"). Nationalsocialisterna ville hålla kvar traditionerna från det förgångna, speciellt musiken från 1800-talet, det symfoniska århundradet. I linje med Brinkmann (2003, s. 45) anser jag också att nazisterna betonade vikten av de storslagna kulturarv som Beethoven och Wagner efterlämnat. De ville ha en heroisk och mäktig musik, i likhet med Wagners kompositioner. Det var det här som de ansåg var "äka" tysk musik.

Goebbels och Hitler hade också utformad tre bestämmelser som skulle bli förstådda. Kater (1997, s. 178) skriver att de bland annat handlar om att tysk musik är en återspeglning av den tyska själen. Betyder då detta, att allt som komponerades av "rena" arier var "äka" tysk musik? Enligt mina studier kan man nog konstatera att så var fallet. Även om atonalitet och tolvtonsskalor inte var tillåtna, kunde man ändå få använda sig av dessa influenser, förutsatt att man var arisk. Redan tidigare konstaterade Kater (1997, s. 183) att

Hindemith och även Stravinsky ansågs vara idealet, men att de inte var accepterade pga. den ideologiska och utländska skamfläck som var fäst vid deras namn.

Nazisterna satte upp regler för vad som fick användas i populärmusik, som tidigare nämnts. På basen av den litteratur som studerats kan man konstatera att i linje med Perris (1985, s. 55-56) skulle musikerna använda sig av tonarter i dur och sjunga glada, lättsamma texter i stället för judiska, sorgliga texter. Jag anser att tyskarna ville skapa "äkt" tysk musik genom att använda sig av den tyska traditionen och i stället för att influeras av moderniteter som atonalitet och jazz skulle de låta sig influeras av storslagna verk som komponerats av t.ex. Wagner.

Den "äkt" tyska musiken är i mina ögon den musik som stora "ariska" kompositörer skapade före nazisternas tid, till exempel musik av Bach, Wagner och Beethoven. Tysk musik skulle sammankopplas med nazisternas makt, det var det storslagna, mäktiga och heroiska som var det viktiga. För att göra slutsatsen kort var klassisk musik, skapad av "äkt" arier den riktiga tyska musiken.

Man kan manipulera musikens mening genom att sätta in den i kontexter, som i nazistiska sammanhang. Detta gjordes med Bachs och Beethovens musik. Eftersom de avled långt före nazisterna kom till makten kunde Bach och Beethoven inte heller hävda sig mot att musiken sattes i nazistiska sammanhang. Detta är även i dag problematiskt då musik med modern teknologi kan användas på olika sätt som kanske inte upphovsmannen sympatiserar med.

Nu när nazisterna hade förbjudit judisk och jazz- och negroinfluerad musik antog de antagligen att det som blev kvar skulle vara äkt och bra. De ville dock att musiken skulle utvecklas från de äldre formerna till något mer modernt även om modernitet ansågs vara fördömt. Hur gick det då med deras försök att skapa ny "äkt" tysk musik?

Nazisterna ville att äkt "ariska" kompositörer skulle fortsätta på det storslagna kulturarv som givits av t.ex. Wagner, men försöka göra musiken något mer modern. Men hur skulle man göra den mer nutida när det som var modernt fördömdes? Jag tror inte att nazisterna hade något egentligt svar på det heller. De ville antagligen skapa nya talanger och ny arisk musik, som inte var av annat än tyskt ursprung. Den tyska traditionen skulle följa med i de nya verk som skapades.

Man började ordna festivaler och olika musikevenemang för att få fram nya kompositörer. Men tillsynes verkade detta ha misslyckats, och kompositören Werner Egk (Kater 1997,



s.183) påpekade att eftersom nutida inte nödvändigtvis betydde modernt eller revolutionerande kunde gamla kompositörer, som hade varit välkända i många år och komponerat musik på ett traditionellt sätt, försöka göra sig till mästare av den nya eran.

Man försökte definiera de goda kvaliteterna inom ”äka” tysk musik, men om de fick reda på något framkommer inte av det jag har studerat, och kanske man kan konstatera att tyskarna själva knappast visste vad man skulle klassa som ny ”äka” tysk musik.

Efter att ha studerat en del litteratur är jag benägen att hålla med Meyers (1991, s. 154) resonemang om att den nazistiska revolutionen skulle vara en referens, en upplevelse och inspiration för ny musik.

Av den litteratur som studerats kan man konstatera några saker, exempelvis skulle den nya ”äka” tyska musiken vara synonym med nazisternas politik. Den skulle också vara ”nutida”- men skulle inte innehålla moderniteter såsom atonalitet och jazzinflenser. Ville man använda sig av till exempel tolvtonsskalan var det okej, förutsatt att man var arisk. Den nya musiken skulle vara nutida, men den skulle också vara traditionsenlig. Men eftersom nazisterna raderat bort det som var fördömt och ville hålla fast vid den musik som skapades under 1800- talet, kan man konstatera att sökandet efter den nya ”äka” musiken inte fyllde deras (kvalitativa) krav.

Enligt min åsikt talar nazisterna emot sig själva i många sammanhang. Det leder till att man undrar om de egentligen visste vad de var ute efter? Det som kan konstateras är att allt som inte var ariskt förbjöds, men var man en riktig tysk kunde man ändå använda sig av det ”förbjudna”.

## 5.1 Slutsatser

Huvudsyftet med denna avhandling har varit att försöka förstå Tysklands musikliv då nationalsocialisterna hade makten men även belysa tiden på väg mot makten.

Baserat på den litteratur som studerats konstaterar jag att det som nazisterna ansåg att var ”bra” var ariskt och det som inte ansågs vara ariskt förbjöds. Kvaliteten bedömdes alltså inte utgående från musikaliska kriterier utan utgående från aspekter som rastillhörighet och religion. I mångt och mycket talar nazisterna emot sig själva, och jag tror knappast att de själva riktigt förstod allt som de kom fram till. Hur kan man först säga att till exempel

atonalitet är dåligt och förbjudet, men sedan ändra sig och säga att man får använda sig utav det bara man är arisk?

Min slutsats är därför att det inte handlade om den klingande musiken, det handlade om människorna bakom musiken samt om frågor kring ras och religion. Och där var det nazisterna som bestämde kriterierna för rätt och fel.

Detta ämne har varit intressant att studera, eftersom jag har fått bättre förståelse för hur man manipulerade musiken och musikerna, samt omgivningen. Detta ämne tangerar inte bara musik, det handlar också om ras och religion och om hur ett samhälle kan ändras på bara några årtionden. Även om man inte är musiker eller har någon utbildning inom musik är det relevant att läsa denna avhandling. Det är lite över 60 år sedan andra världskriget fick sitt avslut. Ämnen som handlar om andra världskriget och nazismen är alltid bra att ta upp, eftersom vi människor glömmer så lätt. Denna avhandling är en påminnelse om att inte låta historien upprepa sig.

## Källförteckning

### Litteratur:

Brinkmann, Reinhold (2003). *The Distorted Sublime: Music and National Socialist Ideology – A Sketch*. Ingår i: Kater, Michael H. & Riethmüller, Albrecht (red, 2003). *MUSIC AND NAZISM Art under Tyranny, 1933-1945*. Birkach: Laaber-Verlag, Laaber.

Eriksson, Erik. (2012). *Jonny Spielt Auf, Opera, Op. 45*. [www.allmusic.com/work/jonny-spielt-auf-opera-op-45-C205237/description](http://www.allmusic.com/work/jonny-spielt-auf-opera-op-45-C205237/description) (hämtat: 16.3.2012 )

German History in Documents and Images. "Degenerate Music": Title page of the Exhibition Guide. [www.germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_image.cfm?image\\_id=2028](http://www.germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2028) (hämtat: 16.3.2012)

Gould, J.J. (2012). *Josef Skvorecky on the Nazi's Control-Freak Hatred of Jazz*. [www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/01/josef-skvorecky-on-the-nazis-control-freak-hatred-of-jazz-250837](http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/01/josef-skvorecky-on-the-nazis-control-freak-hatred-of-jazz-250837) (hämtat: 16.3.2012 )

Hitler, Adolf. (2002). *MEIN KAMPF EN UPPGÖRELSE*. Stockholm: Högglunds förlag.

Holme, Idar Magne & Solvang, Bernt Krohn. (1991, 1997 för den svenska utgåvan). *Forsknings-metodik Om kvalitativa och kvantitativa metoder*. Oslo: TANO A.S

Kater, Michael H. (1997). *THE TWISTED MUSE Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York: Oxford University Press.

Kater, Michael H. & Riethmüller, Albrecht (2003). *MUSIC AND NAZISM Art under Tyranny, 1933-1945*. Birkach: Laaber-Verlag, Laaber.

Levi, Erik. (1994). *Music in the Third Reich*. Houndmills, Basingtoke, Hampshire RG21 2XS and London: THE MACMILLAN PRESS LTD.

Meyer, Michael. (1991). *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Perris, Arnold. (1985). *MUSIC AS PROPAGANDA Art to Persuade, Art to Control*. Connecticut: Greenwood Press.

Ross, Alex. (2007). *THE REST IS NOISE*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Shirer, William L. (1959). *DET TREDJE RIKETS UPPGÅNG OCH FALL DET NAZISTISKA TYSKLANDS HISTORIA*. Tryckt i Kina/Omnigraf 1998.

Sponheuer, Bernd (2003). *The National Socialist Discussion on the 'German Quality' in Music*. Ingår i: Kater, Michael H. & Riethmüller, Albrecht (red, 2003). *MUSIC AND NAZISM Art Under Tyranny, 1933-1945*. Birkach: Laaber-Vederlag, Laaber.

### Övriga källor:

Adolf Hitler. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/adolf-hitler> (hämtat: 29.2.2012)

Andra världskriget. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/andra-varldskriget> (hämtat: 16.3.2012)

Bauhaus. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/bauhaus> (hämtat: 16.3.2012)

Bolsjevism. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/bolsjevism> (hämtat: 27.2.2012)

Ernst Krenek. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/ernst-krenek> (hämtat: 27.2.2012)

Heliga romerska riket av tysk nation. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/heliga-romerska-rikt-av-tysk-nation> (hämtat: 29.2.2012)

Hermann Göring. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/hermann-goring> (hämtat: 29.2.2012)

Joseph Goebbels. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/joseph-goebbels> (hämtat: 29.2.2012)

Kurt Weill. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/kurt-weill> (hämtat: 27.2.2012)

Thomas Mann. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang-thomas-mann>, (hämtat: 16.3.2012)

Tredje riket. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/tredje-rikt>, (hämtat: 29.2.2012)

Wilhelm Frick. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/wilhelm-frick> (hämtat: 16.3.2012)

[www.en.wikipedia.org/wiki/Amt\\_Rosenberg](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Amt_Rosenberg) (hämtat: 16.3.2012 )

[www.en.wikipedia.org/wiki/Nationalsozialistische\\_Monatshefte](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Nationalsozialistische_Monatshefte) (hämtat: 16.3.2012)

[www.sv.wikipedia.org/wiki/Adolf\\_Hitler](http://www.sv.wikipedia.org/wiki/Adolf_Hitler) (hämtat: 29.3.2012)